

# **Ricard Salvat, censurat (Salvador Espriu, Bertolt Brecht i Josep Maria Muñoz Pujol)**

FRANCESC FOGUET I BOREU *Universitat Autònoma de Barcelona*

**RESUM:** La renovació teatral «a l'europea» que Ricard Salvat maldà per introduir en els escenaris catalans entre 1962 i 1976 topà amb la censura franquista. Aquest article n'analitza la incidència en algunes obres de Salvador Espriu, Bertolt Brecht i Josep Maria Muñoz Pujol que Salvat volgué incorporar en el seu repertori.

**PARAULES CLAU:** Ricard Salvat, teatre català, teatre alemany, censura teatral, Salvador Espriu, Bertolt Brecht, Josep Maria Muñoz Pujol.

**ABSTRACT:** Ricard Salvat's efforts to bring new «European» airs on to the Catalan stage between 1962 and 1976 clashed with Franco's censorship. The article examines how this affected his attempts to incorporate some works by Salvador Espriu, Bertolt Brecht and Josep Maria Muñoz Pujol to his repertoire.

**KEYWORDS:** Ricard Salvat, Catalan theatre, German theatre, theatre censorship, Salvador Espriu, Bertolt Brecht, Josep Maria Muñoz Pujol.

L'activitat escènica de Ricard Salvat durant els anys seixanta i setanta del segle XX revela l'ambició d'atènyer una normalitat teatral que, movent-se en els intersticis del possibilisme professional i la via «independent» o «experimental», permetés de situar l'escena catalana en un nivell de qualitat homologable al de l'europea. Aquesta ambició –no exempta de contradiccions– era coherent amb el compromís ideològic i estètic que Salvat defensava i amb la seva implicació en el resistencialisme politico-cultural d'aquells anys tensos i conflictius. Al pròleg a *Els meus muntatges teatrals* (1971), Salvat declarava solemnement que volia «servir» amb els textos que havia representat «a la circumstància al servei de la qual he posat la meva feina», una

NOTA: Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca FFI2011-25037 del Ministerio de Economía y Competitividad.

paràfrasi eufemística d'època que al·ludia al seu compromís intel·lectual. A més a més, hi indicava que, a l'hora de definir un repertori, havia optat per una direcció doble: d'una banda, un replantejament de la tradició teatral catalana per tal d'omplir-ne els buits, i de l'altra, una ruptura estètica de caràcter revulsiu que posés el teatre català a «l'hora europea» (SALVAT 1971, p. 19-20).

Salvat maldava per introduir en els escenaris catalans un repertori que fos equiparable a allò que era acceptat, aplaudit o criticat en els teatres europeus i, pel que fa a la revisió del repertori català, confiava de poder explicar «qui som i d'on venim, teatralment parlant» (SALVAT 1971, p. 97) seguint el que feien els directors de «nord enllà» amb els seus clàssics. Si observem l'etapa que va de *Primera història d'Esther* (1962), primicera incursió en el teatre professional, fins a *Salvat-Papasseit i la seva època* (1976), els grans eixos definidors del repertori salvatià durant el tardofranquisme són clars: recuperar la tradició teatral catalana amb textos originals (Guimerà, Rusiñol, Mestres, Sagarra, Soldevila, Gual) o de procedència literària (Espriu, Villalonga); incorporar a l'escena indígena els grans noms de la dramàtúrgia internacional (Shakespeare, Lope de Vega, Shaw, Valle-Inclán, Pirandello, Brecht, Lorca, Alberti, Sartre, Pinter, Vian, Handke), i donar a conèixer els escriptors coetanis (Benet, Salvat, Brossa, Espriu, Capmany, Muñoz Pujol, Melen-dres) (SALVAT 1971, p. 9-20; GARCÍA I ROM 1998, p. 140-154).

La persistència salvatiana a fer un teatre «a l'europea», sinònim de normalitat, «un teatre de veritable vibració actual a la nostra circumstància» (SALVAT 1971, p. 80 i 91), és a dir, un teatre compromès i renovador estèticament i ideològicament, topava no sols amb unes condicions i unes limitacions estructurals molt adverses de l'escena catalana coetània, sinó també amb la repressió i la censura del règim franquista que afectà de manera considerable tant les obres i els espectacles com la feina quotidiana dels professionals, les companyies i els teatres del moment. Era, pel seu caràcter inevitable i arbitrari, per la seva imprevisibilitat i incongruència, una autèntica espasa de Dàmocles.

Així i tot, dels muntatges salvatians dels anys seixanta i setanta, una bona part passà el sedàs censori –segons els expedients consultats– sense gaires problemes, tot i que, en general, se'n limités l'edat del públic a més grans de 18 anys i se'n condicionés l'autorització definitiva al visat previ de l'assaig general.<sup>1</sup> Vegem-ne alguns

1. Ens basem en els expedients de censura relatius a Ricard Salvat conservats a l'Archivo General de la Administración d'Alcalá de Henares. Val a dir que aquesta documentació atresora valuosos i immaculats originals o traduccions que eren presentats a censura i que caldria estudiar i recuperar de manera sistemàtica per tal de restituir-ne els textos mutilats en l'edició. D'altra banda, encara que focalitzem l'atenció en la vessant teatral de Salvat, cal tenir present que la seva novel·la *Animales destructores de leyes* –presentada a censura per Aymà el 1960 i, en català, per Arimany el 1971– fou prohibida perquè es judicava «simplemente pornográfica». Els censors de torn no acceptaren de cap manera l'escepticisme moral i religiós que destil·lava aquesta novel·la, ni el fet de presentar un adulteri, escenes de promiscuïtat sexual i, per acabar-ho d'adobar, un *ménage à trois*. En canvi, la novel·la *Nord enllà* fou autoritzada sense

exemples, sense cap intenció d'exhaustivitat.<sup>2</sup> D'*El malentès*, d'Albert Camus [1966], en una versió catalana de Josep Marimon i Cairol, tot i el rebuf que causava la «filosofia del absurd» al censor eclesiàstic Jorge Blajot Pena, se'n suprimí *només* la frase: «no hi ha pàtria sense pau» que pronuncia Marta al final de la peça. *Aquesta nit improvisem*, de Luigi Pirandello [1967], traduïda per Maria Aurèlia Capmany, fou considerada per la censora María Luz Morales «una de las obras más difíciles del genial autor siciliano. Difícil de representar, de comprender, de narrar»; pels seus mèrits literaris i escènics, sigui com vulgui, havia de ser, al seu entendre, aprovada. *Adrià Gual i la seva època*, de Ricard Salvat [1967], que hagué de presentar-se de nou a censura, per bé que ja s'havia estrenat a Madrid el 1966 i a Barcelona el 1967, gaudí d'una bona valoració de la mateixa Morales: «es como un friso o *panorama* de una época barcelonesa, muy fecunda en inquietudes literarias y estéticas, muy agitada en el aspecto político y social. [...] no contiene nada censurable. Es obra, en su género (difícil de clasificar) bastante hábil, aunque de interés, a mi juicio, casi exclusivo para el público barcelonés mayor de edad».<sup>3</sup> *L'inspector*, de Nikolai Gogol [1970], en la traducció de Carles Riba, arribà a entusiasmar el censor Francisco Galí: «Excelente comedia. Muy bien vertida al catalán. Graciosa, inteligente y estupendamente dialogada. Nada a objetar». *Salvat-Papasseit i la seva època*, de Ricard Salvat [1976], en fi, obtingué també el plàcet sense gaires problemes, després de presentar una segona versió «atenuada en su inicial tendenciosidad», tal com indicava l'informe del censor Juan Emilio Aragonés.

Ara bé, no sempre fou tot tan planer. Si examinem amb més detall la censura que s'exercí sobre algunes obres de dos dels noms més importants del repertori salvatià, Salvador Espriu i Bertolt Brecht, i la prohibició absoluta que patí *Kux, my Lord!*, de Josep Maria Muñoz Pujol, ens adonarem de les paradoxes i les contradiccions dels criteris censoris que reclamen, fet i fet, molts matisos per comprendre'n la filosofia de fons. Una anàlisi més minuciosa ens permetrà també copsar millor la repercussió real que tingué la censura en la trajectòria de Salvat i dels projectes artístics que capitanejà. En aquest sentit, l'aspecte que, de bon començament, cal remarcar és que la inci-

problemes el 1972 per a ser publicada a Nova Terra (la versió teatral homònima ja rebé el plàcet per inserir-se dins de la col·lecció «El Barret de Danton» de l'editorial Occitània el 1965 i, anteriorment, també per a representar-se, el 1962, per la companyia Pequeño Teatro al Teatro Calderón de Barcelona, tot i que el censor, Javier de Valdivia, lamentà que els personatges estiguessin mancats d'espiritualitat: «Es una gran pena que nadie en la obra se haya atrevido a decir que eso que falta tiene cerca de 2.000 años de existencia: el cristianismo profundamente sentido y vivido»).

2. Indiquem entre claudàtors l'any de presentació del text a la censura teatral.

3. L'informe de censura generat per la «consulta voluntaria» per a l'edició d'*Adrià Gual i la seva època*, que duia la data del 30 de novembre de 1971, proposava tres ratllades a les pàgines 24 (exaltació de l'amor lliure), 37 (crítica a la violència que impera a l'Espanya coetània de Gual) i 49 (sobre la incapacitat de Madrid d'oferir solucions contra l'anarquia que regna a Barcelona) del text mecanoscrit. A la fi, tanmateix, en l'edició de l'obra, s'hi obviaren aquestes supressions i, per tant, s'hi mantingué íntegre el text de l'original presentat a censura (SALVAT 1972, p. 39, 54 i 68).

dència de la censura sobre l'ecosistema teatral català dels anys cinquanta, seixanta i començament dels setanta feia extraordinàriament difícil, si no impossible, d'instaurar-hi un repertori de gran qualitat, en termes estètics i ideològics, com el que Salvat ambicionava i, per tant, de situar l'escena indígena en les coordenades internacionals.

### **La intencionalitat política del teatre de Salvador Espriu**

La singladura de *Primera història d'Esther* pels viaranys de la censura fou realment molt plàcida. Com és sabut, l'edició de l'obra a Aymà el 1948 féu via sense traves censòries (GALLOFRÉ 1991, p. 401-402; GALLOFRÉ 2003, p. 510; RIBERA 2011, p. 137-138). Quan passà per la censura espectacular el 1957 per estrenar-se al Palau de la Música Catalana a cura de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sota la direcció de Jordi Sarsanedas, el censor Javier de Valdivia tingué per satisfactori el valor literari i teatral del text i no hi veié cap matís polític ni religiós. El seu informe es limita a considerar el següent: «Obra de cierta ironía trenzada sobre la historia bíblica de Esther. Esta circunstancia nos movió a solicitar el informe del asesor eclesiástico y, en vista que el referido asesor no encuentra inconveniente, por nuestra parte, puede autorizarse».

Al cap de gairebé cinc anys, la censura autoritzà aquesta mateixa peça espriuana el 2 d'octubre de 1962 perquè l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) que dirigia Salvat la representés, sense retallades, al Teatre Romea de Barcelona dins del V Cicle de Teatre Llatí que animava Xavier Regàs, el sol·licitant de la petició. Posteriorment, quan Salvat demanà, el 7 de setembre de 1967, l'autorització per a un nou muntatge, aquest cop a càrrec de la Companyia Adrià Gual durant la temporada de 1967-1968, la Dirección General de Cinematografía y Teatro (dependent del Ministerio de Información y Turismo) resolgué la sol·licitud també de manera favorable el 22 de setembre mateix, sense que hi imposés cap supressió. Curiosament, tanmateix, entre els papers del dossier de censura hi ha una còpia de l'article que Martí Farreras publicà a *Tele/estel* (núm. 79, 19-1-1968, p. 32) sobre la nova representació de *Primera història d'Esther* (Romea, 19 de gener de 1968), en què els censors hi subratllaven emfàticament les línies següents: «el Romea era ple de joves barbuts que esperaven, àvids, l'al·lusió, la consigna: consignes filològiques a part, poques en destriarien, de segur, enfeinats a comprendre el llenguatge que per ell sol ja exigeix un esforç considerable». No endebades, al marge de les dificultats de descodificació, la posada en escena «dintre dels pressupòsits del realisme èpic» que en feia Salvat (1971, p. 26-27) volia aprofundir en la intenció moralitzadora «de lliçó al públic, d'agressiva denúncia d'una realitat», és a dir, d'intencionalitat política.

En canvi, *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu - Ricard Salvat, sota la direcció d'aquest darrer, passà diverses vegades pel sedàs de la censura en un autèntic

calvari burocràtic. D'entrada, rebé el plàcet perquè l'EADAG la representés dins de la programació del VIII Cicle de Teatre Llatí de 1965. Això sí, amb una condició prèvia que exigí la Junta de Censura Teatral (JCT) en l'acord a què arribà el 14 de setembre de 1965: els quadres «El país moribund» i «El meu amic Salom» (d'*Ariadna al laberint grotesc*) estaven pendents del dictamen de la delegació provincial del Ministerio de Información y Turismo (MIT) a Barcelona. Un primer censor de l'obra, l'esmentat Javier de Valdivia, valorà la importància d'Espriu en la poesia catalana contemporània, però opinà que era un poeta «para minorías» que no aconseguia arribar al «gran público»; la incorporació de *Ronda de mort a Sinera* en el repertori del Cicle de Teatre Llatí esdevenia, al seu parer, «un “experimento” y responde al deseo de “estar a la hora” ofreciendo frutos novísimos de las “nuevas corrientes teatrales”». Dels textos que incloïa, Valdivia destacava «El país moribund», que entenia com un «cántico amargo a la decadencia de un pequeño país, sus costumbres y su lengua». Els altres dos censors l'autoritzaren, tot coincidint en la valoració. L'eclésiàstic Jorge Blajot qüestionà el caràcter teatral del text («poco material de teatro presentan estos relatos y poemas») i en subratllà els dos quadres esmentats i, sobretot, «El país moribund», «de clara referencia a Cataluña», mentre que José Luis Vázquez Dodero sentencià «no es teatro» i s'adherí a les observacions que Blajot havia fet «por lo que pudiera haber de política». Finalment, s'autoritzà l'estrena de l'obra per als dies 1 i 2 d'octubre de 1965 al Teatre Romea, dins del Cicle de Teatre Llatí, amb dues retallades importants: «El país moribund» i «Assaig de càntic en el temple» (aquesta darrera d'*El caminant i el mur*), per les derivacions polítiques que Manuel Ortiz, delegat provincial del MIT a Barcelona, titllava d'«inadmisibles».

Ben aviat, *Ronda de mort a Sinera* es tornà a representar, amb l'autorització de la delegació provincial del MIT a Barcelona, durant els dies 27 i 28 de novembre i 4 i 5 de desembre de 1965 a la Cúpula del Coliseum, seu de l'EADAG, en règim de teatre de cambra. Vist l'èxit aconseguit, Salvat s'entrevistà després amb el delegat adjunt d'Información per a sondejar-lo sobre l'eventualitat de dur el muntatge al Romea, durant els dies 7, 8 i 9 de gener de 1966, en règim comercial, i prorrogar-lo indefinidament si aquestes tres representacions eren reeixides. Des de la delegació provincial del MIT l'avisaren que, atès el caràcter comercial de les funcions, calia demanar de nou autorització censòria de l'obra. Salvat presentà la instància corresponent el 17 de desembre de 1965 i, més tard, una altra, potser per a una versió retocada, el 22 de gener de 1966.

Mentrestant, probablement per curar-se en salut, Ortiz desaconsellà que *Ronda de mort a Sinera* fes el salt al règim comercial en una carta al director general de Cinematografía y Teatro (José María García Escudero), datada el 22 de desembre de 1965, perquè la creia «susceptible de una interpretación con evidentes matices políticos». L'alarma s'encengué quan, el 3 de gener de 1966, *Hoja del Lunes* publicà un anunci pagat pel Romea de les tres representacions previstes per als dies 7, 8 i 9 d'aquell

mes, a pesar que l'obra no havia estat autoritzada i no disposava, per tant, de «guía de exhibición». En una nova entrevista amb el delegat adjunt d'Información, Salvat li comunicà que les entrades de les tres representacions ja estaven venudes, que, tot i les gestions que s'havien fet a Madrid, no se n'havia obtingut l'aprovació i, encara, que la supressió de les funcions programades podia generar manifestacions de protesta.

Davant del tomb que prenen els esdeveniments, Ortiz recordà –en una «nota informativa» per al director general de Cinematografía y Teatro datada el 7 de gener de 1966– que, en les darreres representacions, la delegació havia censurat «El país moribund» –«alegato catalanista cuya representación pública hubiera sido peligrosa»– i el poema «Assaig de càntic en el temple» –«también de tendencia separatista». Segons Ortiz, tot i que l'obra no era «claramente separatista», hi havia un perill, comptat i debatut, evident tant si s'autoritzava per pragmatisme com si es prohibia sense contemplacions: «el ambiente general de la misma y la personalidad de su autor hace que sus representaciones públicas encierran siempre un peligro de posible manifestación catalanista; peligro que subsiste también en el caso de que no se puedan llevar a cabo las representaciones anunciadas, si efectivamente se han vendido ya gran número de entradas para las mismas». El delegat provincial del MIT no podia deixar de fer notar que hi havia hagut «mala fe», atès que s'havia publicitat l'espectacle sense haver-ne obtingut el permís «con el fin de poder alegar luego que el no haber llegado el permiso a tiempo no fué sino un acto de imposición arbitraria», i proposà que l'obra se sotmetés als tràmits normals de censura per a les representacions teatrals.

L'autorització que la delegació provincial del MIT havia fet de les quatre funcions de *Ronda de mort a Sinera* a la Cúpula del Coliseum, en sessions de cambra, motivaren que Florentino Soria, subdirector de la JCT, recriminés a Ortiz haver-se excedit en les seves atribucions. Soria li recordà, en una carta del 19 de gener de 1966, que totes les obres teatrals havien de sotmetre's al dictamen d'aquesta junta i que el permís reglamentari només podia expedir-lo la Dirección General de Cinematografía y Teatro; *ergo*, les delegacions provincials no tenien cap facultat per actuar en aquest aspecte, tret dels casos d'extrema urgència i plenament justificats, en què es podia «recabar telefónicamente permiso o información para autorizar, de forma directa, una representación determinada, en el caso de que la obra que se pretende llevar a escena esté aprobada por este Centro Directivo».

Deu dies més tard, el 29 de gener, Manuel Fraga Iribarne en persona, ministre de Información y Turismo, responia en una carta a un tal Francisco Sardá de Barcelona, un espectador irat que tot fa pensar que s'havia queixat enèrgicament de l'autorització i la representació de l'obra.<sup>4</sup> Fraga Iribarne li aclaria que *Ronda de*

4. Es podria tractar de Francisco Sardá Gaspar (potser un industrial barceloní) que figura durant els anys seixanta entre els donants habituals en les captes anuals en benefici de les vídues i els orfes dels Exèrcits de Terra, Mar i Aire de la «IV Región Militar».

*mort a Sinera* havia rebut el vistiplau per al Cicle de Teatre Llatí de 1965 i, després, per a les sessions de cambra de l'EADAG. No estava aprovada, en canvi, per a les representacions programades al Romea, que «indebidamente» n'havia fet publicitat, tot i que la JCT encara no n'havia rebut els exemplars preceptius. A més, li manifestava diligentment que una de les mesures que adoptà en fer-se càrrec del ministeri fou «la institucionalización de la censura en un organismo colegiado, como el que actualmente lleva a cabo tan difícil labor», la JCT, amb l'objectiu d'«ofrecer a los autores, a las empresas y al propio Estado, las máximas garantías y el encauzamiento de tan delicada como difícil función». La carta de Fraga Iribarne concloïa amb una defensa formulària i reiterativa del principi d'autoritat i del compliment de les lleis establertes com a «bases fundamentales de convivencia que todos debemos respetar».

La proposta que tenia Salvat de portar *Ronda de mort a Sinera* al Romea, en sessions comercials de tarda i nit, després de Reis de 1966, no pogué dur-se a terme per causa d'unes «dificultats tan fortes» (SALVAT 1971, p. 61) que ho feren impossible. Segurament, es tractava de pressions oficials, perquè, en rigor, la representació havia estat autoritzada per la JCT, encara que amb retard, el 7 de febrer de 1966, amb els mateixos textos que el 1965, per a més grans de 18 anys, sense permetre'n la difusió radiofònica i amb la reserva de visat de l'assaig general.<sup>5</sup> Els tres censors de l'obra (Pedro Barceló, Jorge Blajot i Bartolomé Mostaza) no hi posaren cap objecció. En cap de les autoritzacions posteriors, això sí, «El país moribund» i «Assaig de càntic en el temple» no formaven part dels «números autorizados».

Tot amb tot, els dies 18 i 19 de maig de 1966, gràcies a la invitació de Víctor Aúz, comissari dels teatres nacionals de la capital espanyola, representaren *Ronda de mort a Sinera* en català, amb un gran èxit, al Teatro Beatriz de Madrid, seu del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Entre el públic selecte de la primera funció, hi havia ni més ni menys que Fraga Iribarne que, segons informava José Antonio Flaquer a *El Noticiero Universal* (19/5/1966), «siguió la representación desde un palco con todo interés». Un fet que no deixa de ser sorprenent, atès el zel que mostrava Fraga Iribarne envers la censura, i que probablement només es pot entendre en clau de política «lampedusiana», per dir-ho en termes de Bernat Muniesa (2005). Més tard, el 5 de juny Salvat dugué l'obra al Théâtre Gérard Philipe de

5. Els textos autoritzats el 1966 que integraven l'obra eren: «Entrada», «Fira, hores abans de Naxos», «Baralla de dos cecs captaires», «Cançó del matí encalmat», «Cançó d'Esperanceta Trinquis», «Quasi-conte alemany d'Ulrika Thöus», «Petites cobles d'entenebrats», «Els versots de l'auca d'Ester sense hac», «Nexe de Teseu i Ariadna», «“Salom”, introducció a Crisant», «Teoria del Crisant», «Tòpic», «Tereseta-que-baixava-les-escales», «Conversió i mort de Quim Federal», «Paraules d'introducció al “Quim Federal”», «Afegits al Quim Federal», «Introducció a l'estudi d'una petita girafa», «Perquè miris després aquests saltimbanquis», «La princesa del Iang-Tsé», «El meu amic Salom», «L'ós Nicolau» i «Missatge».

Saint-Denis (París), davant d'un públic majoritàriament d'exiliats republicans. Aquests èxits obriren les portes del Romea a la Companyia Adrià Gual, ara ja esdevinguda professional, que, el 8 de novembre de 1966, n'inaugurà la temporada oficial amb *Ronda de mort a Sinera* (SALVAT 1971, p. 62; SALVAT 1999, p. 90).<sup>6</sup>

Si el 1948 l'edició de *Primera història d'Esther* havia rebut el permís sense cap problema, la notorietat pública cada vegada més gran d'Espriu a partir dels seixanta, la intencionalitat política i la dimensió catalanista que atenyien les seves estrenes i l'addició del pròleg de Joaquim Molas —que assenyalà la polivalència interpretativa del text i, sobretot, la possibilitat d'una lectura en clau polititzant— podrien contribuir a explicar les dificultats que tingué amb la censura la reedició d'aquesta obra la tardor de 1966 (GALLOFRÉ 1991, p. 348; GALLOFRÉ 2003, p. 509-512; RIBERA 2011, p. 141-144). En contraposició, la volada que havia pres *Ronda de mort a Sinera*, un dels espectacles més reeixits de la dècada dels seixanta, aconseguí superar els entrebancs oficials. No tots, tanmateix. Quan Salvat volgué tornar amb la Companyia Adrià Gual al Beatriz de Madrid, convidat de nou per aquest teatre, per representar-hi la versió castellana de *Ronda de mort a Sinera* durant la temporada 1967-1968, la Dirección General de Cinematografía y Teatro paralitzà *sine die* la tramitació de l'expedient, l'octubre de 1967, «en tanto que no se apruebe su programación en los Teatros Nacionales».<sup>7</sup> Malgrat això, en les reposicions successives, la *Ronda* obtingué, com és sabut, un gran ressò en l'escena catalana i una notable projecció internacional en els anys posteriors (SALVAT 1999, p. 85-121).

## La lectura *light* del teatre de Bertolt Brecht

*La bona persona de Sezuan*, en una traducció catalana de Carme Serrallonga, superà la censura prèvia sense gaires problemes. Autoritzada el 19 d'octubre de

6. No hi hagué tampoc cap problema perquè *Ronda de mort a Sinera* fos autoritzada per a ser representada per la Companyia Adrià Gual, amb les mateixes condicions, el 1970, a la Sala Juncària de Figueres (12/9) i al Teatre Municipal de Girona (17/9). En aquest darrer cas, Félix Alaya Viguera, delegat provincial del MIT a Girona, remeté una carta al director general de Cultura Popular y Espectáculos en què li adjuntava el programa de mà de la representació i un text de Manuel Pont i Bosch publicat a *Vida Parroquial* de Figueres (11/9/1970), i, alarmat i complidor, li advertia del següent: «1) El mencionado programa, como puede observarse, carece del reglamentario pié de imprenta. / 2) No se ha efectuado depósito en esta Delegación Provincial del mencionado programa. / 3) No se ha solicitado autorización para la representación de la obra que se anuncia. / 4) La obra anunciada ha sido representada en Figueras».

7. Una altra evidència de les suspicàcies que generava l'autor de *La pell de brau* en alguns dels censors teatrals: quan l'Orfeó Gracienc presentà, el 25 de juny de 1969, *Mort d'home*, de Ricard Salvat, per poder-la estrenar a la seva seu, la censora María Nieves Sunyer advertí en l'informe que no podia visticplauar-se'n el pròleg d'Espriu a l'edició de l'obra (publicada per Moll el 1963) «por si pretenden leerlo o recitarlo». S'autoritza el 5 d'agost de 1969 per a més grans de 18 anys, sense retallades ni possibilitat de radiar-la i amb reserva de visat de l'assaig general. Recordem que, el 1964, la poesia d'Espriu ja tingué problemes amb la censura fins a l'extrem que no es pogué reeditar *Llibre de Sinera* (CERDÀ 2006, p. XXII-XXV).



1966, vint-i-tres dies més tard de presentar-ne la sol·licitud, per a més grans de 18 anys, amb la reserva del visat de l'assaig general i sense permís de radiodifusió, l'estrena absoluta per Ricard Salvat i la Companyia Adrià Gual, en col·laboració amb l'actriu Núria Espert, tingué lloc al Teatre Romea de Barcelona el 21 de desembre (ORDUÑA 1988, p. 292). Els informes censoris foren molt benvolents. Pedro Barceló no hi veié cap implicació política i la tingué per una «paràbola sobre el premio al bien y castigo al mal. La solución queda en el aire y los ejemplos son contradictorios. No obstante, hay una exaltación del bien, aunque no sea ciertamente una exaltación optimista». Bartolomé Mostaza, l'altre censor que valorà el text, encara fugí més d'estudi: «Obra analítica del estado social chino. Los hombres y los dioses frente a frente. Tiene más de literaria que de dramática. De ahí su lentitud de movimiento y su matización minuciosa».<sup>8</sup>

Com ha indicat Javier Orduña (1988, p. 152-153), *La bona persona de Sezuan*, estrena íntegra d'una gran peça de Brecht a l'Estat espanyol, «s'inseria en una primera temporada de teatre català al Teatre Romea, clarament compromesa amb la lluita per la normalització de la cultura catalana i l'esclariment social i polític». Salvat mateix, en una entrevista a *Serra d'Or* el 1966, declarava que la seva ambició era, a curt termini, «fer una temporada completa» de teatre català al Romea per «demostrar que és possible de fer teatre diguem-ne seriós i responsable, amb uns resultats econòmics acceptables» (SARSANEDAS 1966, p. 79). El projecte que dirigia Salvat es basava en la incorporació a la Companyia Adrià Gual, sorgida de l'EADAG, d'actors professionals i altres «independents o vocacionals», i en un repertori que anava d'Espriu (*Ronda de mort a Sinera*) a Brecht (*La bona persona de Sezuan*) o Brenda Behan (*L'ostatge*), tot passant per Rusiñol (*L'auca del senyor Esteve*) o per dos dramaturgs guanyadors del premi Josep Maria de Sagarra: Joan Soler i Antich (*Aquí no ha passat res*) i Josep Maria Muñoz Pujol (*Els corbs*) (SARSANEDAS 1966, p. 79). Tot i que finalment només es va accomplir de manera molt parcial, aquest repertori renovador era d'una modernitat tan extraordinària que no s'adeia ni amb les dificultats estructurals de l'escena catalana del moment ni amb les limitacions que havia de vèncer la renovació teatral desitjada per Salvat.

Quan *La persona buena de Sezuan*, en la versió d'Armando Moreno y José Monleón feta a partir de la catalana de Serrallonga, tornà a passar la censura per

8. És curiós que, poc després de l'estrena de *La bona persona de Sezuan*, Salvat programés, per exigències del Romea, *Els Pastorets*, de Josep Maria Folch i Torres, amb direcció i adaptació de Maria Aurèlia Capmany i decorats de Josep Guinovart per a les festes de Nadal de 1966. Quan passà per la censura teatral, Folch i Torres resultà més sospitós que Brecht. Si el censor eclesiàstic Jorge Blajot Pena convidà a l'autor d'*Els Pastorets* a «prestar más atención a la teología», Juan Emilio Aragonés en féu la lectura més política: «Es ya una obra clásica del teatro infantil catalán. Si algunos reparos hay que ponerle, no afectan ciertamente a lo moral ni a lo religioso. Muy en el fondo, se traslucen las tendencias catalanistas de Folch i Torres, pero nada importante. Sería impolítico prohibirla o autorizarla con supresiones».

estrenar-se al Teatro Reina Victoria de Madrid el 31 de gener de 1967, amb la companyia de Núria Espert dirigida per Salvat, la JCT tampoc no hi posà gaires objeccions: l'autoritzà el 18 de gener de 1967 per a més grans de 18 anys, sense cap supressió, amb reserva de visat i sense permís de difusió radiofònica. Si els censors Arcadio Baquero i José María Artola es limitaren a indicar la restricció d'edat als 18 anys, Sebastián Bautista de la Torre advertí del perill d'establir paral·lelismes: «La obra responde a las conocidas posiciones moralistas del autor. A través de ella se van ofreciendo diversas reacciones de la condición humana desde las más generosas a las más miserables. Las implicaciones religiosas que pudieran advertirse en la intervención de las tres diosas toman distancia con su tono de leyenda oriental, evitando una identificación recusable. Mantenida en el montaje con ese aire de lejanía no encuentro reparos para su autorización». Uns quants dies més tard, el 31 de gener, la JCT es tornà a reunir per valorar els «cantables», dels mateixos traductors, sense cap impugnació dels censors (Víctor Aúz, Sebastián Bautista de la Torre). S'estrenà finalment, al teatre i amb la companyia previstos, l'1 de febrer de 1967 (ORDUÑA 1988, p. 292).

*El petit cercle de guix*, una adaptació del text de Brecht per Alfonso Sastre traduïda al català per Josep Espunyes, fou fins i tot recomanat pels censors. Salvat en sol·licità l'autorització, el 28 de desembre de 1967, per a ser representada per la Companyia Adrià Gual en dues sessions matinals dins del III Cicle de Teatre «Cavall Fort» el 25 de febrer de 1968 al Teatre Romea. La JCT concedí el permís, el 9 de gener, per a tots els públics, sense cap supressió, amb la reserva del visat de l'assaig general i sense permís de difusió radiofònica. Els censors no s'hi capficaren gaire. Pedro Barceló s'acollia al dictamen favorable emès per a l'obra en castellà. María Nieves Sunyer destacava que la lliçó moral que es desprenia de la història la feia autoritzable. María Luz Morales fou la més explícita: «Es bonita obra infantil, en especial la primera parte (que reproduce la obra china) que brilla por la gracia y humor de la exposición. Según se sabe, el tema se encuentra ya en el Antiguo Testamento como el “Juicio de Salomón”: la del chino es del s. XIII y hará treinta años fue *recompuesta* por Bertolt Brecht... a su manera, pero hay que conceder que con gracia y eficacia, lo que la ha popularizado. La segunda parte de la obra infantil tiene a mi juicio –como crítico– el inconveniente de ser mucho más pueril que la primera, y que el verso es bastante ramploncillo. De todos modos, es moral, ejemplar y buen modelo de Teatro de los Niños». Fou estrenada, per fi, el 25 de febrer de 1968 al Teatre Romea per la Companyia Adrià Gual, sota la direcció de Manuel Núñez Yanowski, en la tercera edició del cicle teatral organitzat per «Cavall Fort» (ORDUÑA 1988, p. 201).

Molts més matisos va merèixer *Un home és un home*, quan Ricard Salvat, com a empresari de la Companyia Adrià Gual, en presentà la sol·licitud d'autorització el 10 de juliol de 1970, per a ser representada, sota la seva batuta, al Teatre Ro-

mea de Barcelona. Si bé un dels censors –Juan Emilio Aragonés– desqualificà la tesi de l'obra per anacrònica i titllà de «simplete» el personatge de Galy Gay, dos més –Francisco Galí i Antonio de Zubiaurre– hi posaren objeccions per les referències antimilitaristes que contenia (sobre la incapacitat de pensar i la maldat i la psicologia gregària dels soldats). Autoritzada l'11 d'agost per a més grans de 18 anys, la censura obligà a fer-ne dues retallades dels fragments «antimilitaristes» i en condicionà l'estrena al visat de l'assaig general, amb una atenció especial a la posada en escena («la realización, montaje, vestuario, se llevará a cabo con absoluta adecuación a la época, localización, geografía y ambiente propuesto por el autor»). En tot cas, sembla que, com apuntà un dels censors, la traducció de Feliu Formosa assuaví alguna escena perquè superés millor la censura. A la fi, sota la direcció i la companyia previstes, l'obra fou estrenada al Romea el 18 de novembre de 1970 dins de la III Campanya de Teatre Català. Es tractava, en realitat, de «la primera peça marxista de l'autor –la paràbola del pacífic pescador convertit en “màquina de matar”, en soldat colonialista sense escrúpols» (ORDUÑA 1988, p. 214).

Com *La bona persona de Sezuan* i *El petit cercle de guix*, el text *L'excepció i la regla*, en una traducció de Feliu Formosa, obtingué el permís també sense problemes, el 29 de setembre de 1970. Salvat en sol·licità l'autorització el 16 de setembre per a estrenar-lo amb la Companyia Adrià Gual al Teatre Romea a la tardor de 1970. L'únic censor que llegí l'obra, Pedro Barceló, es limità a apuntar que esdevenia una versió catalana de la coneguda obra de Brecht i que calia que la seva aprovació es fes en «las mismas condiciones en que esté autorizada en castellano». Es classificà per a més grans de 18 anys, se'n prohibí la difusió radiofònica i es reservà l'autorització definitiva al visat de l'assaig general. No tenim constància, tanmateix, que arribés a estrenar-se, potser per la proliferació durant els anys 1970 i 1971 de nombrosos muntatges sobre aquest text (ORDUÑA 1988, p. 295-297).

Cap dels censors d'aquestes peces brechtianes presentades a censura no sabé –o no volgué– veure-hi el potencial polític que capitalitzaven, ni tampoc no devien tenir idea –o feren els ulls grossos– de quina interpretació dels textos feia coetàniament el mateix Salvat, un dels divulgadors i coneixedors més autoritzats de Brecht, que, a més a més, els escenificà d'acord amb els mecanismes i els recursos èpics. En el cas de *La bona persona de Sezuan*, no s'adonaren o no volgueren adonar-se que, en realitat, Brecht plantejava dues problemàtiques de fons: la corrupció, la degradació a què el món capitalista abocava la bondat individual, fins al punt de fer-la impossible dins de les seves estructures (SALVAT 1966c, p. 5), i l'abús de la llei que la classe dominant perpetrava per oprimir el proletariat, de manera que, segons la dialèctica marxista, calia contradir-la per atènyer una justícia veritable (SALVAT 1966b, p. 132). En l'epíleg de l'obra, un actor s'avança davant del teló i s'adreça al públic per excusar-se'n del desenllaç amargós i obert i per preguntar-li: «Quina és

la solució? No l'hem pas trobada, ni a pes d'or. / Haurien de ser uns altres homes? O hauria de ser un altre món?»<sup>9</sup>

Si *La bona persona de Sezuan* exposa èpicament aquestes qüestions en forma de paràbola sobre la bondat recompensada, *El petit cercle de guix* s'inspirava en *El cercle de guix caucasià* de Brecht, una obra que oferia «un procés de transformació» resolt satisfactòriament i, per tant, proposava la construcció d'un món nou (SALVAT 1966b, p. 130). La moralitat de la història d'*El petit cercle de guix* és resumida en les paraules finals que remeten a la lliçó política i sociomoral brechtiana: «L'escriptor Bertolt / diu que l'essencial és / tenir cura de les coses / i millorar-les. Penso / que té tota la raó / quan diu això», conclou la Venedora. Els nens del barri reblen el clau: «No faltaria sinó / que vulgui tenir-les / el que té de tot / i no sap tenir res», «Ni s'espren el cervell / pensant i barrinant / les millors maneres / de millorar una cosa / ni li fan mal els ulls / de mirar-la i estimar-la, ni la rega amb tota / la suor del seu front, / ni trenca cap mànec / quan cava algun solc / perquè siguin els fruits / més grossos i sans».<sup>10</sup>

A *Un home és un home*, Brecht hi denunciava, segons Salvat (1966b, p. 90), «l'alienació» a través del personatge de Galy Gay, «un *doker* irlandès» que és integrat per uns soldats britànics «en el mateix sistema que els té alienats». Amb elements representatius de l'estil èpic, Brecht feia visible el procés d'alienació «fins al màxim límit en el despullament de la personalitat». La censura *només* llimà les imputacions que s'atribuïen als militars i, en canvi, obvià tota aquesta dimensió «subversiva» de l'obra, ben explícita en les paraules finals de Galy Gay en la versió de Formosa: «Aquí reposa Galy Gay, un home que ha estat afusellat. Un dia va sortir de casa per comprar un peix petit; al vespre havia comprat un elefant gros i aquella mateixa nit el van afusellar. No creieu, estimats, que fos un home qualsevol. Fins i tot tenia una cabana de palla prop de la ciutat, i altres coses de les quals és millor no parlar. No va cometre un gran crim, perquè era un bon home. I encara que diguin el contrari, fou un delictes insignificant, i a més estava begut. Però un home és un home i calia afusellar-lo.»<sup>11</sup>

9. B. BRECHT, *La bona persona de Sezuan*, versió catalana de Carme Serrallonga, mecanoscrit presentat a censura, p. 90. Cal advertir que la versió d'aquest epíleg, a més d'alguns canvis, retalla les darreres frases, potser per evitar precisament la censura (molt poc predisposada a les interpel·lacions a la implicació del públic), que en la traducció editada serien així: «Potser, només, uns altres déus? O cap? / Estem desfets, de veres, ho estem. / L'única sortida que se'ns acut / és que vosaltres, ara, aquí mateix, / rumieu de quina manera es pot ajudar / una bona persona a tenir una bona fi. / Honorable públic! Penseu vosaltres mateixos / una solució! N'hi ha d'haver una de bona, / cal que hi sigui, cal, cal, cal!» (BRECHT 1967, p. 87).

10. A. SASTRE, *El petit cercle de guix, teatre infantil*, traducció de Josep ESPUNYES «Bilaro», mecanoscrit presentat a censura, p. 41-42.

11. B. BRECHT, *Un home és un home*, traducció de Feliu FORMOSA, mecanoscrit presentat a censura, p. 48.

Talment com a *El cercle de guix caucasià*, *L'excepció i la regla* també tractava de manera didàctica la problemàtica de la justícia. Com apunta Salvat (1966b, p. 103-104), la clau de volta consistia «a fer conèixer la norma i defensar la justícia dins aquesta norma, de tal manera que la injustícia es mostri ella mateixa en oposició al que és normalment just i es vegi que, en conseqüència, la norma no és vàlida; una nova norma ha de ser, doncs, imposada». La tesi brechtiana, entesa en termes dialèctics, generaria una antítesi i, al seu torn, una síntesi: «Brecht ens demana que entenguem aquesta tesi: el món està construït de tal manera que l'home no pot esperar l'ajuda de l'home; és just, doncs, que l'home assassini aquell que li allarga la mà. És evident que d'aquesta acció es desprèn una injustícia, antítesi. La síntesi que la identificació justícia-injustícia reclama és el canvi absolut, la nova constitució de la societat». El cant final de *L'excepció i la regla* en la traducció de Formosa presentada a censura deixava clar als espectadors que calia que trobessin «sorprenents / les coses quotidianes; / inexplicable allò / que sembla habitual», per tal d'evidenciar «en la regla / l'abús dels poderosos / i en descobrir l'abús / cal que hi posem remei».<sup>12</sup>

En descàrrec de la «competència» dels censors, que de vegades brindaven lectures i interpretacions certament remarcables, cal considerar almenys dos factors. En primer lloc, el «punt d'inflexió» que suposà l'estrena, el 1966, de *La bona persona de Sezuan* en la recepció escènica i editorial del teatre brechtian, atès que el règim franquista actuà amb més tolerància i menys resistències que abans, interessat com estava en una «liberalització controlada» que permetés una certa homologació cultural en l'àmbit internacional (ORDUÑA 1988, p. 145-247).<sup>13</sup> En segon lloc, l'«onada brechtiana» no es produirà arreu dels teatres europeus més destacats fins al començament dels anys setanta. Davant d'aquesta moda, també és ben significatiu que Salvat denunciés sense embuts la despolitització que alguns directors d'escena havien perpetrat en el teatre brechtian i la instrumentalització que en feia el «capitalismo tardío»: «o bien lo convierte en clásico, o bien tiende a valorar el Brecht de antes de descubrir el marxismo o lo manipula descaradamente y lo retrotrae a los presupuestos de las fórmulas teatrales al uso» (SALVAT 1974, p. 51-52). Malgrat això, que en el fons demostrava l'actualitat de Brecht, Salvat creia que la investigació estètica era el que estava realment superat de la seva aportació a l'escena i que, inevitablement, com el mateix autor de *Galileo Galilei* havia insinuat, calia dur la recerca estètica molt més enllà. I fer-ho des d'unes problemàtiques i unes realitats concretes que afectaven unes col·lectivitats determinades. Amb aquests plantejaments ideològics i estètics, i

12. B. BRECHT, *L'excepció i la regla*, traducció de Feliu FORMOSA (Terrassa, febrer de 1970), mecanoscrit presentat a censura, p. 31-32.

13. Només cal pensar en les conseqüències funestes que tingué l'estrena amb gran èxit, al Palau de la Música Catalana, de *L'òpera de tres rals* per part de l'ADB, el 12 i 13 de novembre de 1963 (FOGUET; SANTAMARIA; SAUMELL 2011, p. 219-223).

fins amb les contradiccions que podien generar en el context que li va tocar de viure, no és gens estrany que el 1972 Salvat fos considerat pel règim franquista un intel·lectual «políticamente conflictivo» (YSÀS 2004, p. 238 i 247).

### **La prohibició rotunda de *Kux, my lord!***

Com era preceptiu, Ricard Salvat sol·licità, l'abril de 1970, l'autorització per estrenar amb la Companyia Adrià Gual, *Kux, my Lord!*, de Josep Maria Muñoz Pujol. La *première* estava prevista pel 4 de maig, al Teatro Principal de Sant Sebastià, en el marc del Festival Cero, una trobada que patrocinà la Comissió de Cultura de l'Ajuntament i el Centre d'Atracció i Turisme de la capital guipuscoana (GIL 2004, p. 180-184). La JCT acordà, el 28 d'abril, de demanar la lectura de l'obra al vocal eclesialístic José María Artola. Els censors foren molt durs. Juan Emilio Aragonés i Pedro Barceló l'autoritzaren únicament per a sessions de cambra, mentre que María Nieves Sunyer considerà que potser el millor era prohibir-la. Els seus informes eren molt explícits. Aragonés la qualificava de «farsa de patente intención política, sobre todo en sus dos actos últimos, en los que el “teatro dentro del teatro” se trastruecan en “política en el teatro”, con llamamientos a la resistencia». A parer seu, es podia autoritzar –i era convenient en termes polítics fer-ho– només per al festival de Sant Sebastià, però calia prohibir-hi aquells «signos, referencias y uniformes de la realidad española». Per a llimar el missatge, proposava tres retallades a les pàgines 32, 36 i 41, en què es provocava de manera oberta els espectadors tot recriminant-los que no participessin en la subversió, s'atemptava contra la moral catòlica i es negava que la veritat estigués de part del poder constituït (simbolitzat en *Kux*), respectivament. Sunyer suggeria vuit supressions en passatges en què s'apel·lava a la crítica de la corrupció, a l'acció directa i a la revolució contra el mesellisme i la por; amb una certa vacil·lació, també creia que potser el més oportú era prohibir l'obra, perquè no es podia garantir que els actors no posessin intenció «en todas las posibles situaciones» que plantejava. Molt més benèvol, Barceló definia la peça com un «ensayo sobre el poder absorbente en contraste con la libertad individual» i advertia que podia ser aprovada, si no es concretava a «situaciones inmediatas». Artola informà verbalment –i gairebé segur que en un sentit negatiu– en la sessió del 5 de maig, en la qual s'acordà que, abans de tancar l'afer, calia demanar-ne la versió castellana per tal que pogués dictaminar el ple de la JCT. L'expedient censori no aporta més dades, tot i el considerable rebombori que creà l'obra, en un context –val a dir-ho– d'efervescència política i social com el de l'any 1970.<sup>14</sup>

14. Uns quants mesos més tard, Josep M. Muñoz Pujol envià una carta a Antolín de Santiago, subdi-

A pesar de totes les gestions fetes pels organitzadors, la censura prohibí que *Kux, my Lord!* es representés, tal com estava programat, al Festival Cero de Sant Sebastià de 1970, un fet que motivà una resposta de solidaritat entre els professionals del teatre que s'hi aplegaven. El festival s'aturà en sec, es constituí una assemblea, es redactaren documents de protesta i es muntà un escàndol formidable que tingué una important repercussió internacional en l'àmbit teatral (SALVAT 1990, p. 120; FOGUET 2014, p. 13-14). Tanmateix, el recorregut de *Kux, my Lord!* s'acabà aquí. Com testimonia Salvat (1990, p. 116), «la censura, d'una manera absolutament implacable, va interdir la seva estrena pública i la va anar prohibint cada una de les vegades que es va intentar de posar en escena posteriorment». No endebades, en la versió de l'any 1970, embrió de la publicada el 1977, «hi era present tota la ideologia pararevolucionària posada en marxa pel moviment de maig de l'any 68» (SALVAT 1990, p. 117).

Efectivament, la versió presentada a censura exposava, sota la màscara del *teatre dins del teatre* i una certa experimentació dramàtica, la insubordinació d'uns actors joves envers Kux, una «patum nefanda» i despòtica, com a metàfora de l'inconformisme i la revolta de la joventut catalana envers el règim. Aquest afany d'alliberar-se i de desobeir Kux és compartit fins i tot per la seva filla Glòria, que fugí de casa i s'acosta als joves rebels, el propòsit dels quals és «vociferar», «dir el que la gent no gosa» (p. 22). La revolta dels joves té un objectiu i uns antecedents clars: esmolar la crítica del sistema per descobrir-ne les «contraveritats» oficials i, al mateix temps, donar via de sortida a uns anhels que vénen «d'anys de fracassos i silenci / d'innombrables i secretes noctàmbules converses / d'interminables lectures i llargues hores desvetllades / emprades en decidir el que ens cal, i com aconseguir-ho» (p. 22).

Davant de la ineficàcia de les paraules, els joves rebels advoquen fins i tot per l'«acció directa», però, al capdavant, incapaces de donar una articulació als desigs i esperances que exterioritzen per resistir la tirania, la seva revolta només aconsegueix afeblir Kux, sense tanmateix enfonsar-lo, car continua exercint el poder, de vegades àdhuc paternalment. Com a actor, Kux reneix i «torna a prendre les disfresses dels vells papers de l'auca» (p. 44). És, per tant, molt difícil de superar la «trampa» parada pel poder, capaç d'assimilar els revoltats i de refer-se una vegada i una altra. Malgrat l'embolcall metateatral i vagament shakespearà, el text podia ser llegit —i fou interpretat així per la censura— com una metàfora paròdica de la rebel·lió dels estudiants, en què Kux seria una referència a Franco (MUÑOZ 2009, p. 177), i, més en general,

rector de Cultura Popular del MIT, datada a Barcelona l'11 d'octubre de 1970, en què li feia saber que havia desestimat, «por razones de carácter estilístico», la traducció al castellà de *Kux, my Lord!* que havia encarregat «para someterla al criterio del departamento de censura de teatro». Muñoz aprofitava l'avinentsa per explicar-li l'objectiu que havia volgut aconseguir amb l'obra («la búsqueda de un lenguaje dramático en el cual la palabra condiciona la acción» amb una imbricació d'elements literaris i sonors) i li comentava que, per garantir la fidelitat a l'original, creia indispensable que ell mateix en fos el traductor.

com una crítica tant de l'actitud mesella de la societat catalana com de la *realpolitik* del règim franquista.

Val la pena d'afegir encara, com a punt de contrast, una altra prohibició que hagué de patir Salvat, en aquest cas com a autor: la del seu text *Castelao e a sua época*, un muntatge que duia cua, perquè l'intent d'estrenar-lo a Coïmbra el 1969 motivà l'expulsió de Salvat del país lusità (IGLESIAS 2011).<sup>15</sup> Quan el director d'escena Rodolfo López-Veiga Ponte volgué estrenar-lo, en gallec, amb el Grupo Teatral Rosalía de Castro, a l'Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santiago de Compostela, el 17 de maig de 1972, la prohibició fou contundent i fulminant. La instància de sol·licitud d'autorització es presentà el 8 de febrer i la resolució censòria es dictaminà vint-i-un dies després, el 29. Com reconeixia el censor José María García Cernuda en el seu informe, l'obra de Salvat no incomplia tècnicament cap dels supòsits de prohibició que les normes vigents indicaven, però la JCT havia de tenir en compte les raons que aconsellaven proposar que no se n'autoritzés la representació a Galícia. Molt més concret i diàfan fou l'informe de Jesús Cea (censor eclesiàstic): el text exaltava la figura de Castelao, «el gran líder del galleguismo», i la posava en relació amb els esdeveniments literaris, polítics i socials de l'època amb l'objectiu, de passada, de «pintar la Galicia hambrienta, olvidada y maltratada por los caciques y el gobierno». Antonio de Zubiaurre s'hi esplaià encara més amb un informe detallat:

Otro nuevo «collage», y otra vez una Galicia trágica, hambrienta, oprimida por el caciquismo local y el centralismo nacional, obligada a la emigración y, en este caso, también al exilio político en la persona de un gallego ilustre.

Se trata de ofrecer «teatro documento». De teatro tiene poco. De documento, más; pero, con uno de los defectos mayores que puede tener la documentación: el de ser parcial, amañada a gusto del autor, resaltando o ignorando tendenciosamente hechos y personas. No responde, así, a la verdad un espectáculo que lleva por título *Castelao y su época*.

En la seva opinió, el text no havia de ser autoritzat perquè, a diferència del criteri de García Cernuda, incomplia la norma 14.3 i, més secundàriament, la 17.2. Al final, precisament, la JCT acordà prohibir la peça perquè «tanto por su contenido como por su forma» incorria en «las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas 14 y 17».<sup>16</sup>

15. Sobre l'admiració que Salvat sentí per Castelao, vegeu SALVAT (1966b, p. 275-277; 1990, p. 103-111).

16. Recordem que la norma 14 prohibia: «1.º La presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas. / 2.º La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de algu-



## L'aspiració a la normalitat: «l'hora europea»

Quan els volums de *Teatre contemporani*, de Ricard Salvat (1966a i b), foren garbellats per la censura editorial –en règim de «consulta voluntaria»– el gener de 1967, el censor reconegué en el seu informe que havia llegit «detenidamente el estudio de los autores españoles y, más concretamente, los de habla catalana», i n'havia tret la conclusió que «no hay nada rechazable en el aspecto político, ni siquiera cuando estudia a Sastre, Pedroló o Espriu».<sup>17</sup> Molt més malagradosa fou la valoració d'*El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia* (1974) quan se'n diposità els sis exemplars de rigor a censura el 1974. Era molt diferent un assaig en què l'eix fonamental era diacrònic (*Teatre contemporani*) d'un altre que se situava en l'actualitat i la modernitat més immediates (*El teatro de los años 70*). El censor –no identificat– del *Diccionario de urgencia* es lamentava en el seu informe de la «proclividad» i la «tendenciosidad» ideològica de l'autor, atès que es dedicava a «exaltar todo el “arte” escénico de tendencia revolucionaria, anarquista o subversiva», raó per la qual, segons ell, era «inevitable la monserga brechtiana, presente en casi todas las páginas y apartados, y esa declaración de simpatía por autores de conocido y reconocido matiz político». Entre les valoracions que creia que eren més de caràcter ideològic que no pas estètic, destacava l'opinió que Salvat feia palesa sobre Fernando Arrabal (en aquest cas, desfavorable), Jean-Louis Barrault, Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Friedrich Dürrenmatt, Dario Fo, Peter Hacks, Rolf Hochhuth o el Living Theatre.

És lògic que l'obertura de mires que Salvat mostrava a *El teatro de los años 70* molestés la censura, encara que finalment tampoc no s'atrevis a obstaculitzar-ne la difusió («Aunque el espíritu es bien significativo, por lo que he apuntado, no creo que haya nada legal para hacerlo inviable», concloïa el censor). A més dels noms indicats, com a «home de teatre», Salvat admirà també tant els directors d'escena Antonin Artaud, Eugenio Barba, Otomar Krejca, Erwin Piscator, Luca Ronconi o

na manera contra nuestras instituciones o ceremonias, que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan. / 3.º El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.» En canvi, la norma 17 vedava tot allò que atemptés contra: «1.º La Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto. / 2.º Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país. / 3.º La persona del Jefe del Estado», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 58 (8 de març de 1963), p. 3929-3930.

17. Respecte a l'edició d'*Els meus muntatges teatrals* [1971], la censura obligà a fer dues esmenes al text introductori de Salvat per evitar qualsevol equivoc respecte a la inclusió de Catalunya dins Espanya. Així, allà on les galeres impreses, presentades a censura, deien: «Possiblement, el llibre que el lector té a les mans és un fet insòlit no solament a Catalunya, sinó també a Espanya. [...] Conec un llibre semblant, a Espanya, de Gregorio Martínez Sierra», el text editat, després de passar per censura, diu: «Possiblement, el llibre que el lector té a les mans és un fet insòlit no solament a Catalunya, sinó també a la resta d'Espanya. [...] Conec un llibre semblant, de Gregorio Martínez Sierra» (SALVAT 1971, p. 9).

Jean Vilar i els dramaturgs Eduardo de Filippo, Armand Gatti, Dieter Forte, Witold Gombrowicz, Odön von Horváth, Boris Vian, Roger Vitrac o Kateb Yacine, com les propostes estèticament i ideològicament renovadores del Bread and Puppet, el Teatro Campesino, el Théâtre du Soleil o la Schaubühne. En canvi, tanmateix, expressà reticències teorocrítiques amb alguns dels plantejaments de Peter Brook, excessivament mancats de base sociopolítica i de compromís; amb les darreres obres de Friedrich Dürrenmatt, massa escapistes ideològicament, o amb les recerques de Jerzy Grotowski, per la manca de projecció social de les seves exploracions estètiques, per posar-ne només alguns exemples (SALVAT 1974).

Sigui com sigui, en qualitat d'home de teatre, Salvat prenia com a nord les coordenades internacionals de la modernitat escènica en les quals aspirava a situar el teatre català del seu temps. I ho feia jugant, a consciència, tant les possibilitats limitades que oferia l'escena *alternativa* com la carta professional i ideològica del *possibilisme*, de manera molt directa entre 1966 i 1972, per obrir-se pas en l'escena catalana i espanyola d'aquells anys (fins al punt que –recordem-ho– fou director del Teatro Nacional de Barcelona durant el 1971-1972 [PÉREZ DE OLAGUER 1990, p. 27-38]).<sup>18</sup> Amb un adreçador difícil de passar: l'omnímode estat totalitari franquista. Perquè, al vaivé de la conjuntura, els aparells censoris tant podien prohibir una obra com autoritzar-la –amb condicions– segons criteris arbitraris i conveniències de gradualismes interessats, i les estructures de l'estat franquista tant podien considerar Salvat un intel·lectual «políticamente conflictivo» com, en paral·lel, intentar assimilar-lo als rengles oficials. En aquest context advers, la voluntat salvatiana de fer realitat un projecte artístic innovador en termes estètics i ideològics com el que proposava (amb una renovació de repertoris, unes noves formes de treball i una teorització molt més sòlida i moderna del fet escènic) topà amb unes estructures d'estat totalitàries –la censura n'era una *praxi*– i les condicions socials i artístiques derivades que contribuïen a fer-lo materialment inviable.

## Referències

B. BRECHT, 1967: *La bona persona de Sezuan*, versió de l'alemany de Carme Serrallonga, Barcelona: Aymà.

A. CARRERAS, 1972: «Salvat, un home de teatre», *Canigó*, núm. 236 (8 d'abril), p. 8-9.

J. CERDÀ SUBIRACHS, 2006: «Introducció», dins S. ESPRIU, *Llibre de Sinera*.

18. Manllevem el terme de «possibilisme» del mateix Salvat en una entrevista a *Canigó* de la primavera de 1972 (CARRERAS 1972, p. 8).

*Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana Santa*, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, p. III-CXX.

F. FOGUET I BOREU, 2014: «Notícia sobre Ricard Salvat i el teatre basc», *Els Marges*, núm. 102 (hivern), p. 10-20.

F. FOGUET; N. SANTAMARIA; M. SAUMELL (ed.), 2011: *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat?*, Lleida: Punctum & GRAE.

M. J. GALLOFRÉ I VIRGILI, 1991: *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

M. J. GALLOFRÉ I VIRGILI, 2003: «Sobre informadors i gendarmes. Encara», dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, vol. 1, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 509-512.

J. M. GARCÍA FERRER; M. ROM, 1998: *Ricard Salvat*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Comissió de Cultura.

M. K. GIL FOMBEDILLA, 2004: *El teatro en Gipuzkoa (1970-1986). Apuntes para una historia de las artes escénicas en Euskal Herria*, Sant Sebastià: Michelena.

A. IGLESIAS MIRA, 2011: *Castelao e a sua época na Coimbra de 1969*, treball de recerca inèdit, Faro: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

B. MUNIESA I BRITO, 2005: *Dictadura y transición. La España lampedusiana*, 2 vol., Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

J. M. MUÑOZ PUJOL, 2009: *El cant de les sirenes. Petita crònica del teatre independent a Catalunya (1955-1990)*, Barcelona: Edicions 62.

J. ORDUÑA, 1988: *El teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins al 1975*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

G. PÉREZ DE OLAGUER, 1990: *TNB: història d'una imposició*, Barcelona: Institut del Teatre.

J. M. RIBERA LLOPIS, 2011: «Salvador Espriu en el cau del minotaure», dins G. GAVAGNIN i V. MARTÍNEZ-GIL (ed.), *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Lleida: Punctum, p. 135-149.

R. SALVAT, 1966a: *Teatre contemporani, I. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*, Barcelona: Edicions 62.

R. SALVAT, 1966b: *Teatre contemporani, II. El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht*, Barcelona: Edicions 62.

R. SALVAT, 1966c: [Pròleg], dins B. BRECHT, *La bona persona de Sezuan*, versió de l'alemany de Carme Serrallonga, Barcelona: Aymà, p. 5-6.

R. SALVAT, 1971: *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona: Edicions 62.

R. SALVAT, 1972: *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona: Edicions 62.

R. SALVAT, 1974: *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Barcelona: Península.

R. SALVAT, 1990: *Escrits per al teatre. Pròlegs i ponències*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

R. SALVAT, 1999: *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*, edició a cura de Ferran J. Corbella, Barcelona: Institut del Teatre.

J. SANSANEDAS, 1966: «Temporada al Romea i traduccions a Madrid. Una conversa amb Ricard Salvat», *Serra d'Or*, núm. 6 (15 de setembre), p. 79-80.

P. YSÀS, 2004: *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona: Crítica.